

**LA SUBLIME ESPERIENZA STORICA
DI VLADIMIR KUPRIYANOV**

Viktor Misiano, 2008

Vladimir Kupriyanov.

Cast me not away from your presence

Laura Bulian Gallery, Milano

02.10—08.11.2008

Le opere di Vladimir Kupriyanov sono accompagnate invariabilmente da un senso di *déjà vu* storico assai complesso e, nel contempo, intimo. Così, ad esempio, il trittico fotografico “Festival ‘57” ci riporta al leggendario Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti tenutosi a Mosca nel 1957, uno degli eventi culminanti del disgelo chrusheviano. Dal momento che il 1957 è il mio anno di nascita, non potei essere testimone di quell’avvenimento. Tuttavia, fin da quand’ero bambino, la storia orale mi trasmise l’eco di quei giorni d’euforia in cui il paese, dopo decenni di isolamento politico, scoprì un mondo dai mille volti, caratterizzato da linguaggi e identità differenti. In seguito, udii più volte gli artisti appartenenti alla generazione degli anni Sessanta definire quell’evento come una svolta cruciale nel loro destino creativo. Ascoltai i loro racconti riguardo la mostra di Jackson Pollock, le sedute di calligrafia di Georges Mathieu, i concerti di jazz americano nelle piazze della Mosca estiva e su un’infinità di altri episodi che, talora, parevano una specie di miraggio storico, qualcosa che non era esistito veramente, ma che restituiva l’essenza di quanto era accaduto con una fedeltà tale da poter aspirare allo status dell’obiettività storica. Sebbene non abbia sperimentato personalmente questi momenti – così come neppure lo scorcio tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta - ciononostante mi sono ben noti, innanzitutto grazie allo straordinario cinema sovietico dell’epoca. È per questo che “Festival ‘57” è il ricordo dei film di quegli anni e, innanzitutto, del grande Marlen Chuciev e del suo capolavoro “Pioggia di luglio”, la cui protagonista (benché il film sia stato girato dieci anni dopo il festival moscovita, nella fase calante del disgelo) ricorda tanto da vicino la ragazza della parte centrale del trittico di Kupriyanov. Ed è anche il ricordo del primo televisore in bianco e nero nel mio appartamento moscovita, grazie al quale vidi “Lavamposto di Il’ich”, un altro gioiello di Chuciev. Per rivedere questi film avrei dovuto attendere vent’anni, quando furono riproposti sull’onda di un nuovo

disgelo, stavolta quello gorbaceviano. Le immagini di “Festival ‘57” devono la loro autenticità particolarmente al fatto che Kupriyanov le ha tratte da una pellicola fotografica appartenuta a un testimone oculare dei fatti, conservatasi in via del tutto fortuita, dal momento che il loro autore la considerava – assolutamente a ragione – uno scarto di cui disfarsi. Infine, “Festival ‘57” è anche il ricordo della mia esperienza adolescenziale (così tipica per l'epoca) di fotografo dilettante, dell'odore dei reagenti chimici e delle tracce azzurre che lasciavano sulle dita...

La narrazione, inclusa quella storica, è ormai un “classico” della cultura russa, anche di quella contemporanea. Non a caso, è proprio questo genere di narrazione a caratterizzare l'opera di Il'ja Kabakov, l'artista russo più importante dei nostri giorni, e il suo genere dell' “installazione totale”. D'altro canto, è la forma stessa dell'installazione totale (ambiente chiuso che ricostruisce scrupolosamente il frammento di un mondo ormai perduto, totalità che, da un punto di vista estetico, restituisce la valenza totalizzante dell'ordine simbolico prevalente) a essere divenuta oggi un dato storico. Fu proprio questo principio a determinare il volto della società tardo-sovietica, in cui, stante l'immutabile stabilità del suo ordine simbolico, era la struttura interna del sistema a costituire l'oggetto fondamentale di trasformazione. Alla stagnazione strutturale delle forme simboliche si poteva ovviare soltanto grazie allo “slittamento” dei significati che si celavano dietro di loro, nonché sfruttando il loro potenziale metaforico. Una simile strategia caratterizzava non solo il funzionamento dell'immaginario culturale, ma anche la prassi quotidiana. Eseguendo diligentemente i rituali sociali ormai consolidatisi, i cittadini sovietici gli attribuivano significati nuovi, provvedendo così alla loro trasformazione. Nelle complesse installazioni totali di Kabakov, costruite su più livelli, l'esistenza all'epoca del tardo socialismo viene riprodotta due volte. Esse infatti tematizzano sia l'ordine sociale ritualizzato, sia la sua riproduzione metaforizzata nella prassi sociale collettiva.

Ora però questa realtà sociale unica non esiste più. Perciò l'installazione totale ora è divenuta una forma di ricostruzione storica e lo stesso Il'ja Kabakov – come egli stesso dichiara – un «profugo». In altri termini, egli descrive il passato sovietico ignorando la distanza storica e rimettendo in funzione ai fini della sua ricostruzione quel tipo di coscienza che si era andata creando in epoca sovietica. Così facendo egli conserva la disponibilità al racconto, alla narrazione, mentre l'elemento essenziale che contraddistingue la coscienza contemporanea formatasi dopo il crollo dell'universo sovietico è proprio l'incapacità di descriverlo e di includerlo in una narrazione consequenziale. Le forme simboliche non sono più gerarchicamente ordinate e, persi i legami di un tempo, non sono più dotate né di un significato stabile, né di quel potenziale metaforico che fu loro. Di conseguenza, non possono più essere utilizzate in senso creativo. Il problema che nel quadro della recente arte post-sovietica Vladimir Kupriyanov tenta di affrontare è dunque quello del mantenimento di un approccio storico nella situazione di crisi che la narrazione storica sta attraversando.

A tale proposito, è estremamente indicativo il fatto che Kupriyanov ricorra alla fotografia (e non a una messinscena scenografica e convenzionale come quella di Kabakov), utilizzando un materiale che, indipendentemente dalle proprie qualità estetiche, è investito dello status di documento storico. Accanto a opere di fotografi professionisti (persino celebri), il più delle volte Kupriyanov adopera materiali attinti dagli archivi familiari che, privi di un'evidente impronta autorale, per maggior ragione possono aspirare al ruolo di testimonianza obiettiva. Inoltre Kupriyanov usa anche fotografie scattate da lui, ma, in tal caso, cerca di evitare il più possibile qualsiasi affettazione soggettiva, rifacendosi ai canoni ormai consolidati della riproduzione fotografica.

Da un punto di vista tematico e tipologico si tratta di materiali estremamente vari. Ad esempio, il già menzionato "Festival '57" ci riporta al disgelo chrusceviano, a quel periodo di speranze democratiche e d'impulso alla modernizzazione della società sovietica che a tutt'oggi resta un punto di riferimento politico essenziale per la coscienza russa liberale. Ma Kupriyanov utilizza anche immagini tratte dalla vita rurale (in «Tipi del Volga» e in molte altre opere), un tema che in epoca sovietica era appannaggio dei cosiddetti «derevenniki», ossia gli artisti ma soprattutto i scrittori, alfiere di una mentalità conservatrice, ostile alla modernizzazione. Alcuni cicli essenziali per l'opera di Kupriyanov sono legati al metrò moscovita. Creato sotto Stalin, questo *ensemble* non solo è un capolavoro architettonico, ma anche un monumento al Tempo che incarna in sé sia lo slancio entusiastico ed eroico delle masse, sia il Grande Terrore. Questo periodo drammatico fu oggetto di dibattiti pubblici e privati durante l'epoca del tardo socialismo, quando gli "stalinisti dogmatici" si scontrarono con i sostenitori del socialismo democratico e i fautori di un'analisi storica oggettiva con i demistificatori del comunismo e con quella che già verso la fine del secolo sarebbe diventata la moda del "Grande Stile" staliniano (di cui la metropolitana di Mosca è effettivamente un esempio). D'altra parte, molto spesso i materiali delle opere di Kupriyanov rinviano ai *realia* della vita quotidiana; tuttavia, egli segnala costantemente alla nostra attenzione gli strati discorsivi che vi si celano dietro. Così la scena di lavoro quotidiano in «Non respingermi dalla tua presenza» ci riporta al cosiddetto «tema produttivo» che contraddistingueva l'elaborazione culturale sovietica e che non era affatto un fenomeno determinato unicamente dalla commissione sociale del potere, bensì una sfera di espressione autentica del lavoro liberato, nonché oggetto di critica sociale. Infine, nelle opere di Kupriyanov ritroviamo molte scene tratte dalla vita quotidiana sovietica: picnic, passeggiate all'aperto, ritrovi tra amici o familiari («A Shostakovich», ecc.). Ma tale tema era caratterizzato in epoca sovietica da un intreccio complesso di sfumature: la vita privata era il terreno su cui operava la bio-politica ufficiale e, nel contempo, uno spazio che si sottraeva ai suoi disegni, la sfera entro cui i cittadini sovietici tentavano di realizzare la propria idea di felicità, creando modelli di vita alternativi.

Ciononostante, a differenza degli artisti dell'epoca sovietica, Kupriyanov non opera all'interno di uno di questi discorsi, tipici di quel periodo, ma si limita a contemplarli da lontano. Le allusioni tematiche che filtrano dalle sue immagini non emergono in virtù della pressione retorica esercitata dall'autore. Si tratta piuttosto delle ineluttabili tracce del tempo, impresse nell'iconografia delle immagini da lui utilizzate. Queste ultime non vengono imposte dall'autore, bensì interpretate da parte dello spettatore – e, quanto più le collisioni di quel periodo gli sono note o quanto più egli ha potuto sperimentare personalmente quella realtà, tanto più evidenti esse appaiono. Lo stesso Kupriyanov non incorpora le singole immagini in serie narrative, né, rielaborandole, cerca di "appiccicarle" a un contesto semantico di facile lettura. Il suo compito è quello di conservare il fatto storico, preservandolo da commenti autorali sul suo contenuto. Quell'epoca è passata e il nostro tempo è incapace di formulare nei suoi confronti un giudizio responsabile – ecco la posizione dell'autore.

La scelta di Kupriyanov di puntare su un documento privo di commenti autorali trova nella cultura contemporanea numerosi precedenti. Ad esempio, l'«imperativo morale» imposto nella narrazione sulla Shoah (e condiviso da molti tra coloro che hanno affrontato questo tema) presuppone proprio questo genere di approccio alla testimonianza storica. Qualsiasi invenzione, qualunque narrazione autorale non può che distorcere e profanare l'essenza sacra della Catastrofe. Questo è l'imperativo a cui si attiene Christian Boltanski, un altro artista che utilizza assai frequentemente fotografie nelle sue opere (attingendole anche da archivi anonimi) e che evita di imporre a questi materiali un giudizio autorale esterno. Tuttavia, nella società contemporanea esistono già opinioni consolidate nella valutazione di un certo fenomeno e qualsiasi interpretazione autorale (qualora non provenga da ambienti estremistici) non potrà che essere una conferma ulteriore a questa percezione condivisa. Da qui l'idea di Boltanski di costringere il materiale a parlare con la propria voce, come se potesse essere lui, superando il discorso ormai lievemente trito dei compianti e delle accuse, a trasmetterci l'orrore di quel che è stato. Pertanto, tutti gli espedienti creativi di Boltanski sono finalizzati a generare nello spettatore un senso di choc, per avvicinarlo al terrore ispirato dall'annientamento totale.

Ciononostante, la situazione con cui ha a che fare Kupriyanov è assai diversa. E la differenza non consiste solo nel fatto che la Shoah sia incontrovertibilmente un evento del passato (mentre la realtà sovietica per molti aspetti continua a esistere), di portata limitata benché grandiosa nella sua mostruosità (mentre l'esperienza del socialismo sovietico fu incomparabilmente più prolungata, complessa e ambigua). Infatti, ci sono motivi per ritenere che anche la vicenda della Shoah continui tuttora e che, in quanto esperienza della «vita nuda» (Giorgio Agamben), rappresenti il fondamento della percezione esistenziale contemporanea. La differenza tra Kupriyanov e Boltanski consiste piuttosto nel fatto che la loro opera è originata da traumi di natura diversa. L'esperienza traumatica che Kupriyanov condivide con chi appartiene alla cosiddetta «last Soviet generation» si riassume nella perdita improvvisa,

inspiegabile e irrimediabile di un orizzonte esistenziale che pareva eterno. E, in effetti, «everything was forever, until it was no more». Inoltre, quell'universo scomparve senza lasciarci né un messaggio, né un testamento, senza suggerirci alcun giudizio univoco su di sé (eccezion fatta per quelli affrettati che si susseguono ora, a seconda della congiuntura politica del momento). Inoltre, il disorientamento generato da tale perdita è reso ulteriormente più complesso dal fatto che, volgendo lo sguardo all'indietro, ci accorgiamo - ed i primi lavori di Kupriyanov ne sono una testimonianza evidente - che, quando vivevamo in quel mondo che credevamo eterno, in realtà eravamo consapevoli della sua fine imminente (se non addirittura già consumatasi). Risolvere il trauma di questa perdita, recuperare l'esperienza vivida del tempo perduto mediante una terapia d'urto - tutto ciò non costituisce un metodo adeguato. Infatti quest'esistenza trascorsa non si riassume unicamente in un orrore totale (benché esista una tendenza basata proprio su questo tipo di rappresentazione). Il problema di fondo - e la differenza basilare tra l'esperienza sovietica e la Shoah risiede proprio in questo - è che il volto di quest'esperienza non è affatto definito.

D'altronde, l'incapacità traumatica di includere gli eventi storici in una narrazione ben congegnata non è un problema che riguardi solo Kupriyanov e i suoi coetanei («the last Soviet generation»). In realtà, è proprio questo il tema che stanno affrontando oggi le scienze storiche, proclamando - per voce di alcuni suoi rappresentanti, nonché di intere scuole - la svolta dalla Storia alla Memoria. Molti studiosi oggi non indagano più il significato oggettivo dell'evoluzione storica, ma cercano di riaccostarsi a ciò che potrebbe essere definito come esperienza storica. Quest'ultima, sprovvista di una dimensione oggettiva, vive e può essere colta soltanto nella soggettività. L'obiettivo non è dunque quello di costruire una narrazione storica, bensì di capire «il passato in quanto tale». Comprendere l'esperienza storica è anche il compito che si propone Vladimir Kupriyanov.

Analizzando la metodologia con cui Kupriyanov in quanto autore affronta un simile problema, occorre in primo luogo badare a che tipo di manipolazione egli sottopone la raffigurazione fotografica. A differenza di Boltanski, Kupriyanov non tenta di intervenire sull'immagine umana in modo che essa perda qualsiasi tratto individuale. Egli non ha bisogno di ridurre l'individualità all'unità statica di una massa umana indifferenziata affinché alle sue spalle possa emergere la «vita nuda». Al contrario, tutti i suoi personaggi - pensiamo a Nadjusha nelle sue diverse ipostasi temporali («Nadjusha»), all'incantevole figura femminile della partecipante al Festival della Gioventù («Festival '57»), o ai giovani soldati ritratti con le ragazze in «Sublime medio-russo») - conservano quella presenza trepida e viva tipica della fotografia.

Nel contempo, Kupriyanov tenta di evitare quell'effetto di *punctum* caratteristico del medium fotografico che Roland Barthes analizzò a suo tempo, vale a dire quella dialettica tra vita e morte che affiora inevitabilmente da qualunque raffigurazione fotografica di una persona reale.

Quest'effetto (decisivo per artisti celebri come Günther Förg, Thomas Ruff, e molti altri ancora), per Kupriyanov non è poi così fondamentale. Difatti, la dialettica tra vita e morte è una categoria universale ed esistenziale e, pertanto, estranea all'esperienza storica che è sempre collettiva e concreta. Nella maggior parte dei casi Kupriyanov rifugge dalla presentazione classica, tradizionale della fotografia, stampata su carta fotografica, inserita in un passepartout e incorniciata. In quest'ambito per così dire tecnologico, egli dimostra una straordinaria inventiva, riportando l'immagine fotografica su pellicola trasparente e su vetro, montandola su sfondi colorati convenzionali, tralasciando di inquadrarla o inventando modi innovativi per incorniciarla. Tutti questi espedienti sono diretti a un unico scopo: privare la figura umana della sua autosufficienza, inserendola in un sistema di rapporti che sia lampante ma, nel contempo, semanticamente non esplicito, e strapparla così al dialogo diretto ed esclusivo con lo spettatore.

Di conseguenza, l'attenzione dell'osservatore si sposta dalla raffigurazione in quanto tale al fenomeno stesso della rappresentazione. Sottratto all'incantesimo del *punctum*, all'ipnosi dello sguardo che lo fissa dalla fotografia, lo spettatore può concentrarsi sulla specificità linguistica della raffigurazione, ossia su quel tipo di rappresentazione fotografica che sta al di là dell'immagine in sé e per sé. Così dalle fotografie amatoriali di «Festival '57» emergono chiaramente i tratti stilistici tipici di quell'epoca, resi inconfondibili da esempi più «alti», come gli scatti di Robert Frank o i film della Nouvelle Vague o, in un ambito più locale, quelli dello stesso Marlen Chuciev. A sua volta, le foto di Nadjusha ci riportano a quella posa da atelier fotografico in voga per decenni e che tuttora sopravvive negli album di famiglia dei rappresentanti della «last Soviet generation».

È evidente come tutti questi generi rappresentazionali siano investiti di uno status non solo puramente formale, ma anche simbolico. In particolare, essi incarnano ciò che il sociologo Maurice Halbwachs definiva «la cornice simbolica della memoria», dimostrando come il ricordo non sia solo un fatto strettamente soggettivo, ma anche sociale. È proprio quest'aspetto a destare un vivo interesse in Kupriyanov, perché, per quanto varie siano le immagini che usa (comprese le foto scattate personalmente), esse non trascendono mai i tipi di raffigurazione ormai consolidati. Di conseguenza, possono essere considerate latrici non solo dell'esperienza individuale dell'autore, ma anche di quella collettiva. Tuttavia, Kupriyanov non va oltre su questa strada. Il disvelamento del sistema di rapporti culturali, sociali e di potere che si cela dietro questo o quel tipo di raffigurazione (essenziale per l'opera di molti artisti, soprattutto americani) non sembra interessarlo. Non c'è nulla di più estraneo a Kupriyanov della «critica della rappresentazione». L'introduzione di un principio critico-analitico finirebbe infatti per distoglierlo dal suo compito principale: comprendere l'esperienza storica. A Kupriyanov infatti non interessa la conoscenza della storia, bensì la restituzione di una percezione viva del passato.

A tale proposito, occorre prestare ancora attenzione a quei metodi di manipolazione dell'immagine di cui Kupriyanov si serve nel suo lavoro. A contare non è tanto la scelta di riconnettere la rappresentazione fotografica a un ordine formale astratto, bensì la logica plastica che tale ordine presuppone, il ritmo scandito e incalzante di scomposizione dell'immagine utilizzato in «Non respingermi dalla tua presenza», o il gioco di superfici geometriche multicolori del ciclo «Shostakovich». Così è altrettanto significativo che nella serie «Tutti e dodici» le immagini dei lampadari nelle stazioni della metropolitana di Mosca si riducano a una traiettoria punteggiata di elementi puramente formali, o che in «Festival '57» il ritmo delle macchie monocrome fluisca in orizzontale, esattamente come in orizzontale si originano progressivamente, a partire da singoli fotogrammi, i paesaggi allungati del progetto «Facciate del Volga». In altri termini, nelle opere di Kupriyanov l'ordine formale astratto non si limita a penetrare nella raffigurazione fotografica, ma vive di una vita propria. In particolare, quest'esistenza ritmica autosufficiente delle forme astratte non è altro che una sorta di ornamento.

Comè noto, la principale peculiarità del ornamento classico (particolarmente evidente allorché a essere presi a prestito erano motivi provvisti di un referente oggettivo nella realtà) è la riduzione del loro contenuto semantico a vantaggio del puro gioco formale. Entrambi questi elementi – semplici esercizi plastici, privi di qualsiasi contenuto e immagini semanticamente dense, dotate di un corrispettivo reale – possono essere ravvisati nei lavori di Kupriyanov. Lo stesso incontro tra riproduzione fotografica e ornamento è visibile anche nell'opera della famosa artista polacca Zofia Kulik. Tuttavia, la differenza che separa i due autori è altamente significativa. Se infatti nel caso dell'artista polacca le immagini fotografiche sono totalmente sottomesse al ritmo ornamentale, in Kupriyanov fotografia ed ornamento si sovrappongono, dando forma a due piani che risuonano tra di loro, conservando pur sempre la loro autonomia reciproca. In tal modo lo spettatore è costretto a “vibrare” costantemente tra questi due piani differenti, trasferendosi dall'uno all'altro. Inoltre – circostanza estremamente importante – tali piani costituiscono due polarità contrapposte, in quanto ciascuno di loro presuppone tempi di percezione diversi. Se infatti la fotografia prevede una lettura tematica del suo contenuto, l'ornamento è aperto al gioco puramente visivo dell'immaginazione.

In tal modo, Kupriyanov prende ulteriormente le distanze dalla descrizione narrativa della storia (e dalla sua tipica fiducia nella facoltà di abbracciare l'oggetto descritto che il linguaggio creativo possederebbe). Scindendo l'immagine su due piani opposti e incompatibili, egli per così dire fa a pezzi questo linguaggio, rivelandone l'incapacità di restituire l'oggetto nella sua totalità e completezza. Kupriyanov suggerisce allo spettatore che l'immagine non si esaurisce nella superficie visibile della rappresentazione e che la sua essenza ultima è situata in un'altra dimensione, là dove lo sguardo è condotto dal gioco ornamentale, vale a dire nella sfera dell'immaginazione.

E, in effetti, a differenza della Storia, l'esperienza storica non ha alcuna attinenza con la verità oggettiva e può essere compresa solo grazie a uno slancio della fantasia. Come affermava Walter Benjamin, il passato riveste un interesse per il presente non per come è stato veramente, ma per come avrebbe potuto essere; in altri termini, così come noi siamo in grado di immaginarlo.

Occorre notare tuttavia che il ritmo, il motivo ornamentale utilizzato da un punto di vista costruttivo, possono essere intesi anche in senso musicale. La musica riveste un ruolo importante nell'opera di Kupriyanov: basti pensare alla dedica a Shostakovich che dà il titolo a uno dei suoi cicli, o alle allusioni a Wagner e ad altri *realia* musicali. In particolare, l'elemento ornamentale presente in ciascuno dei suoi lavori è latore di una melodia caratteristica, che non s'incontra in nessun altro. Kupriyanov deve questa notevole padronanza nell'organizzazione degli elementi plastici a uno dei suoi maestri, il designer Jurij Kurbatov, noto per il suo approccio estremamente creativo alla produzione poligrafica.

D'altronde, nel passato professionale di Kupriyanov non c'è solo il design, ma anche il teatro. Egli ha infatti studiato come regista teatrale. Design e scenografia teatrale si incontrano pressoché in ogni sua mostra. Sebbene estraneo all'idea dell'installazione totale, Kupriyanov non riduce l'esposizione a una semplice serie di lavori appesi. Ciascuna delle sue mostre costituisce per così dire un enunciato a sé stante, costruito attraverso un'accurata selezione delle opere (scelte in base al loro formato e alla tecnica), nonché grazie a un metodo complesso di organizzazione dello spazio che le pareti e l'ambiente offrono. In definitiva, a risultare ancora una volta determinante non è soltanto il tema dei lavori esposti, ma anche la loro disposizione ritmica, la loro armonia musicale. A suo tempo Huizinga aveva già affrontato il rapporto tra musica e memoria storica, fornendo una spiegazione teoretica al termine da lui introdotto. La musica infatti non può essere compresa razionalmente, bensì emotivamente, attraverso lo stato d'animo e le sensazioni; allo stesso modo possiamo identificarci spiritualmente con l'esperienza del tempo trascorso.

Sotto questo profilo è estremamente significativa la *performance* realizzata da Kupriyanov nel giugno 2007 ad Atene e intitolata «Esagramma spaziale». Sergej Letov, famoso musicista jazz da lui invitato a collaborare, improvvisò sulla scena mentre su due grandi schermi stereoscopici veniva proiettato il video di una sua esibizione tenutasi il giorno prima. Di conseguenza, il pubblico scorgeva nella penombra le figure identiche di tre musicisti che eseguivano una melodia soave, di cui soltanto due dotate dello status di documento storico (sia pur di un passato non eccessivamente remoto). In questo trio musicale il “vero” Sergej Letov presente sul palco dialogava con se stesso grazie a uno slittamento nel tempo - quindi col suo stesso passato.

Kupriyanov inscena così quell'effetto di dialogo emotivo con gli avvenimenti del passato che si era sforzato di raggiungere nei suoi progetti fotografici. Nell'esecuzione musicale passato e presente si fondono in un *continuum* unico dove non sussiste più alcuna differenza tra gli eventi passati e quelli presenti, tra soggetto (il “vero” Letov) e oggetto (la sua raffigurazione documentaria).

Da qui scaturisce anche un altro tratto caratteristico dell'arte di Kupriyanov. Mi riferisco ai lavori basati sulle fotografie da lui scattate, vale a dire i suoi ultimi paesaggi dalla regione del Volga («Facciate del Volga»), ma anche i suoi precedenti cicli rurali («Sergievskie», ad esempio) e altri lavori ancora. Qui gli indizi del tempo sono il più possibile livellati, dalle fotografie non risulta nulla che possa alludere alla loro esatta collocazione cronologica. In questo caso, così come anche nelle foto d'archivio da lui utilizzate, dalla raffigurazione fotografica emergono alcuni generi rappresentazionali costanti, vale a dire la cornice sociale della memoria. In questo modo, perseguendo un effetto di *continuum* temporale spettacolare come quello ottenuto ad Atene e fondendo insieme passato e presente, Kupriyanov non solo avvicina a noi i documenti del passato, ma, riproducendo gli eventi del presente, annulla gli indizi della loro attualità.

Ma un simile radicamento dell'arte nel passato, la sua effettiva sottomissione alla cornice simbolica della memoria non rischia di comportare una perdita di autonomia creativa? Non a caso Nietzsche – pensatore assai amato da Kupriyanov che gli ha dedicato persino alcune delle sue opere – aveva affermato a suo tempo che ogni movimento in avanti è reso possibile soltanto dall'oblio. Di più: nell'oblio potremmo intravedere un effetto terapeutico in grado di guarire «the last Soviet generation» dal trauma della perdita del suo passato. Si tratta peraltro di un metodo terapeutico ormai collaudato: la psicoanalisi c'insegna infatti che la guarigione sopraggiunge quando il paziente comincia a essere in grado d'includere il proprio trauma nella storia della propria vita. Così anche la narrazione storica, cioè la storia dell'esistenza collettiva, può svolgere un ruolo terapeutico, riconciliando passato e presente. Entrambi questi metodi sono stati utilizzati in Russia in epoca post-sovietica e, se il primo ha segnato con la propria impronta gli anni Novanta, il secondo ha caratterizzato invece il decennio successivo. Ma Kupriyanov è fin troppo consapevole del fatto che il tentativo di dimenticare non è altro che ciò che in psicoanalisi viene definito come rimozione, ossia che un trauma ignorato, ricacciato nei meandri della nostra psiche, non può che approfondire la sua azione distruttiva. E gli è altrettanto chiaro che tutte le narrazioni storiche ideate in fretta e furia non sono in grado di abbracciare l'esperienza storica del passato. Quanto più unilateralmente esse presentano il passato, tanto più questo contrasta in maniera evidente con la loro aspirazione a perseguire la verità storica e tanto più risulta lampante il loro carattere traumatico ancora non elaborato. Kupriyanov parte dal presupposto che il trauma rappresenti un dato storico, l'ineluttabile fondamento dell'esperienza della sua generazione - «the last Soviet generation». Proprio per questo non bisogna ignorarlo, bensì aprirsi il più possibile nei suoi confronti, sfruttando al massimo le potenzialità a esso inerenti. È proprio in questa possibilità che risiedono il valore essenziale del trauma subito e la *chance* fondamentale offerta alla sua generazione, dato che quella successiva considererà inevitabilmente il passato da un altro punto di vista. Ed è proprio per questo che nell'apertura verso il trauma e le sue potenzialità s'inscrive la possibilità di portare a compimento la propria autonomia creativa.

Comè noto, una delle conseguenze psicologiche tipiche del trauma individuale è lo straniamento rispetto allo stile di vita condotto in precedenza. Quel che dapprima non era neppure identificabile a causa della sua totale appartenenza all'orizzonte esistenziale, diventa improvvisamente estraneo, trasformandosi nell'oggetto di una contemplazione indifferente e distaccata. Quest'effetto è stato sperimentato da un'intera generazione che è passata attraverso il trauma dell'improvvisa scomparsa di quell'universo esistenziale cui era abituata. La condivisione di quest'esperienza ha consentito a Kupriyanov di "vedere" il suo materiale (prima non percepito, in quanto parte della gerarchia che presiedeva al suo ordine esistenziale) e, soprattutto, di considerarlo con un certo distacco, al di là di qualsiasi sistema di valori. Il metodo di Kupriyanov che abbiamo già descritto è finalizzato proprio a conservare questo sguardo straordinariamente distaccato su fatti che prima non rientravano neppure nel suo campo visivo e, nel contempo, a ristabilire un legame emotivo con tali eventi. Infine, non appena il contatto emotivo viene ristabilito e soggetto e oggetto si fondono in un unico *continuum* temporale, diviene evidente come il soggetto individuale "appartenga" ai dati contemplati. In altri termini, il soggetto scopre che l'oggetto della propria contemplazione non è altri che se stesso, colto nelle varie fasi della sua vita passata. Proprio ciò che accadde a Sergej Letov mentre fissava i *partner* del suo trio musicale – cioè se stesso in un passato assai recente. Ed è lo stesso che succede a Kupriyanov quando scopre nelle sue fotografie quella cornice sociale simbolica di cui, tradizionalmente, l'autore non è cosciente. E, infine, è quel che si verifica in chi osserva i suoi lavori, non appena comincia a sentire la propria profonda appartenenza alle scene di una vita altrui, ormai trascorsa.

Ma per far sì che l'appartenenza non si muti in identità e la contemplazione non degeneri in riflessione, Kupriyanov ricorre a quegli espedienti ornamentali che abbiamo già descritto, enfatizzando la ritmicità dell'immagine e immergendola in un flusso musicale palpitante. L'esperienza storica diventa in Kupriyanov spettacolo dell'arte, distaccato ma al tempo stesso coinvolgente. Più precisamente, iniziamo a percepire il passato come una sinfonia, un corale polifonico o un violino solo, a seconda dell'opera di Kupriyanov che prendiamo in considerazione. Così il trauma, proseguendo a vivere in noi sotto forma di dolore fantasma, subisce una sorta di straniamento, trasformandosi in fatto estetico. L'effetto derivante dalla contemplazione distaccata di uno spettacolo che trascende le nostre facoltà individuali viene tradizionalmente designato come sublime. Di conseguenza, l'essenza della prassi creativa di Kupriyanov può essere definita come la ricerca di un'esperienza storica sublime.

Questo stesso termine - esperienza storica sublime, è stato ampiamente discusso dai filosofi della storia, così come la stessa proposta di pervenire all'esperienza storica mediante una sua consequenziale estetizzazione. Franklin Rudolf Ankersmit sosteneva che l'esperienza storica deve essere riconosciuta come sublime e intesa come un'opera d'arte. A differenza degli storici, Kupriyanov non si è spostato dalla storia verso l'arte, bensì dall'arte verso la storia. Per il resto, egli appare animato dalle medesime intenzioni: neutralizzare il trauma senza tradirlo, accettarlo come un destino in grado di arrecare non solo dolore, ma anche liberazione e conoscenza.

Viktor Misiano, Mosca, agosto 2008